MASACCIO.

Eine Studie

von

Max Creutz.

Berlin 1901.
Verlag von E. Ebering.

MASACCIO.

Eine Studie

von

Max Creutz.

(Berliner Inaugural-Dissertation)

Berlin 1901.
Verlag von E. Ebering.

Meinem Vater.

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/masaccioeinestud00creu

Vorbemerkung.

Die Werke Masaccios und Masolinos sind so oft und eingehend beschrieben worden, dass ihre Kenntnis wohl im grossen und ganzen vorausgesetzt werden darf. Der Verfasser beschränkt sich in dieser Studie auf die angezweifelten Werke in der Brancaccikapelle zu Florenz und in S. Clemente zu Rom.

Es soll durch stilkritische Analyse untersucht werden, ob Masaccio nicht doch als Schöpfer derselben zu gelten hat.

Gleichzeitig sollen die einzelnen Fäden in der Entwicklung des Meisters von den jugendlichen Arbeiten allmählich bis zu der Höhe der unbestrittenen Meisterwerke aufgedeckt werden.

Auf Grund der Werke, die mehrere Male an Ort und Stelle vom Verfasser untersucht worden sind, und an der Hand der allerdings spärlichen Quellennotizen soll so eine Lösung dieser ewigen Streitfrage angestrebt werden.

I. Teil.

Ueber den Verhältnissen und Lebensschicksalen Masaccios schwebte von jeher ein tiefes Dunkel. Die Umstände waren ihm nicht günstig. Er starb in jugendlichem Alter fern von Florenz, arm und verschollen.

Ueber sein Leben wissen wir nur sehr wenig. Kurz und nüchtern klingen die spärlichen Daten.

Tommaso di Ser Giovanni di Castello di S. Giovanni, genannt Masaccio, wurde geboren am 21. Dezember des Jahres 1401, als der Sohn eines Notars in dem kleinen Orte Castello San Giovanni im oberen Arnothale.[1] Am 27. Januar 1422 (st. c.) begegnet seine Matrikel in der Zunft der Aerzte und Spezeristen.[2]

Im alten Libro dell' Arte di S. Luca steht sein

1. Am Rande der Schrift des Antonio Manetti „Huomini singhulari in Firenze dal MCCCC innanzi" steht „A di 15 di settembre 1472 mi disse lo Scheggia suo fratello, che nacque nel 1401 el di di Santo Tomaso Apostolo, ch'è a di 21 di dicembre." (Frey, Vasari IV. p. 206).

2. C. Frey. Codice Magliabechiano (Berlin 1892, S. 315. Loggia p. 364; alle anderen Angaben sind falsch.)

Name „Maso di ser Giovanni da sangiovanni“ neben der Jahreszahl 1424.

Ein Zahlungstermin ist neuerdings noch bekannt geworden. 1426 erhielt er ein Altarwerk in Pisa bezahlt.[1] Die Steuereinschätzung vom Jahre 1427 zeigt ihn in dürftigen Verhältnissen.[2] Er hatte mehr Schulden als Einkommen, sodass er selbst seinen Gehülfen nicht bezahlen konnte.

Im folgenden Jahre bereits scheint der Künstler in Rom nach einer Angabe Manettis im Alter von 27 Jahren gestorben zu sein.

Ueber seine Jugendzeit wissen wir nichts, also nicht in welcher Werkstatt und bei wem er gelernt hat.

Was befähigte nun den Künstler in verhältnismässig jugendlichem Alter Werke wie die der Brancaccikapelle zu schaffen? War es einzig die Kraft seines künstlerischen Genies, die ihn mit einem Ruck aus den Fesseln mittelalterlicher Formengestaltung auf einen neuen Boden stellte, oder können wir auch bei ihm eine Lehr- und Uebergangszeit verfolgen? Die Quellen versagen hier vollkommen; desgleichen fehlen zeitgenössische Berichte über sein Leben und seine Werke.

Nur bei wenigen Freunden und Bekannten lebte das Gedächtnis seiner künstlerischen Grösse fort. Das zeigen die Worte des Architekten Filippo di ser Brunellescho, die er bei der Nachricht vom Tode

---

1. L. Tanfani Centofanti, Donatello in Pisa. 1887.
2. Gaye, Carteggio I. 115 f.

Masaccios gesprochen haben soll: „Noi habbiano fatto una gran perdita.“[1]

Und das Urteil eines solchen Mannes scheint für die nachfolgende Generation bestimmend geworden zu sein.

Die Florentiner wurden sich zu spät bewusst, welchen Verlust sie durch das Hinscheiden Masaccios erlitten. Die Erinnerung an ihn, vorzugsweise lebendig gehalten durch die Werke in St. Carmine, wurde mündlich weiter gegeben und erst später schriftlich fixiert. Dies geschah zuerst 1480 durch Cristoforo Landini, der im ersten Florentiner Druck der Divina Commoedia das Urteil der Zeitgenossen klar und kurz zusammenfasst. „Masaccio war ein trefflicher Nachahmer der Natur, voll plastischer Durchbildung, ein Meister der Komposition, universell und rein ohne Zierwerk; denn er gab sich ganz der Nachahmung des Wahren und der plastischen Erscheinung der Gestalten hin. Er beherrschte die Perspektive so gut wie irgend ein anderer jener Zeit und besass eine grosse Leichtigkeit des Schaffens, wiewohl er doch noch sehr jung war, indem er mit sechsundzwanzig Jahren starb.“

Dieses treffende und richtige Urteil ist noch allgemein gehalten. Erst als in der letzten Hälfte des Quattrocento die Kunstschriftstellerei innerhalb der gebildeten Klassen in Florenz stärker gepflegt wurde, ging man daran, die Arbeiten in der Brancaccikapelle

1. Vergl. C. Frey, Il Libro di Antonio Billi (Cod. Strozzian. u. Petrei S. 16) u. Cod. Magliabechiano S. 82.

näher zu studieren. Aber da die Leute einzig auf ihre Stilanalyse angewiesen waren und in Florenz das gesamte Masaccio betreffende Material nicht vorlag, vermochte man nicht die Entstehungsgeschichte der Fresken zu erkennen. So wurde nach eignem Gutdünken hinzugedichtet.

Bereits 1483 erscheint in der ersten Niederschrift, die wir über die Brancaccikapelle besitzen, die Legende fixiert.

„Drei Künstler hätten sich nach der Meinung des Antonio Manetti[1] an der Ausschmückung der Brancaccikapelle beteiligt. Masaccio vor allem, „dipinse nella capella de' Brancacci piu storie, el meglio che v'è: è dipinta di mano di 3 maestri tutti buoni, ma lui maraviglioso!" mit den beiden Uebrigen, deren Namen nicht genannt werden, können nur Masolino und Filippino Lippi gemeint sein.

Hier also ist schon die Tradition vorhanden, welche Masolino zu den Arbeiten in der Brancaccikapelle hinzuzieht.

Im Codice Strozziano und Petrei, den beiden spätern Versionen des im Original verlorenen Libro Billi (c. 1516—1525)[2] heisst es dann bei Masolino:

„dipinse insieme con Masaccio la cappella de brancacci nel carmine."

Unabhängig von diesen Quellen erklärt Fr. Alber-

1. C. Frey. Berlin, 1885—1887. Huomini singhulary in Firenze dall MCCCC⁰ innanzi Operette istoriche di Antonio Manetti.

2. C. Frey. Il libro di A. Billi, Berlin 1892.

tini im Memoriale di molte Statue et Picture sono nella inclyta Cipta di Florentia von 1510

„ . . . . la capella de Brancacci meza di mano di Tho. Masacci et l'altra di Masolino excepto sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo."[1]

Die eine Hälfte der Kapelle soll also von Masaccio, die andere von Masolino gemalt sein. Von einer wörtlich genommenen Halbierung kann natürlich nicht die Rede sein. Besondere und eingehende Zeugnisse hat dieser Autor nicht gehabt. Vielmehr enthalten seine Worte ebenso wie die der früheren Autoren nur ein allgemeines in Florenz im Umlaufe befindliches Urteil über die Bilder. Auch der Bericht im Codice Magliabechiano bringt nur entlehnte Weisheit.

Da nun einmal die Fresken der Brancaccikapelle seit dem Ende des Quattrocento von zwei oder drei Malern ausgeführt sein sollten, war es nur zu natürlich, dass jemand versuchte, den speciellen Anteil der einzelnen Meister so gut wie möglich festzustellen.

So rief Giorgio Vasari, an diese Tradition anknüpfend, und zugleich auf Grund eigener stilistischer Beobachtungen, jene Zuteilung in's Leben, die bis auf Rumohr allgemeinen Glauben gefunden hat. Im Leben Masolinos erzählt er: „In der Brancaccikapelle malte er die — jetzt zerstörten — Deckenbilder der Evangelisten, dann die drei — ebenfalls zerstörten — Lünettenbilder, die Berufung des Petrus und Andreas, die Verleugnung Christi durch Petrus und der Sturm

1. Ausgabe von Schöll in Crowe u. Cavalcaselle D. A. Jordan B. II. Anhang.

auf dem Meere, ferner, von den noch erhaltenen Fresken, die Doppeldarstellung der Erweckung der Tabitha und der Heilung des Lahmen vor der schönen Pforte. Nach Vollendung dieser Werke sei Masolino gestorben. Jetzt sei Masaccio eingetreten. Nachdem er vorher in Rom für den Kardinal von S. Clemente eine Kapelle gemalt, wo er die Passion Christi mit den Schächern am Kreuze und die Geschichte der hl. Katharina darstellte, vollendete er in der Brancaccikapelle: Petrus in Cathedra, die Krankenheilung durch den Schatten, die Almosenaustheilung, den Zinsgroschen und die Taufe Petri. Die Erweckung des Königsohnes liess er unvollendet. Filippino Lippi fügte später das Fehlende hinzu, was sich durch seinen Stil deutlich vom Uebrigen abhebt. Unerwähnt bleiben also die Vertreibung, der Sündenfall und die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse. Letztere ergibt sich von selbst als ein Werk des Filippino, die übrigen von diesem Künstler ausgeführten Teile der Malereien werden von Vasari im Leben des Filippino angeführt.

Uebersehen wir also die Masaccio betreffende Litteratur bis auf Vasari, so ergibt sich, dass ihr ein selbständiger Wert nicht gebührt.

Vielmehr hat, dem allgemeinen Entwicklungsgange[1] auf diesem Gebiete zufolge, ein Autor dem anderen nachgeschrieben. Hier wie dort wurden Zusätze, Veränderungen und Missverständnisse in den anfangs so ungenauen und lakonischen Bericht hineingetragen, bis dann schliesslich Vasari alles zusammen-

1. cf. C. Frey: Codex Magl. S. 318.

fasste und der ganzen Tradition die litterarische Fassung gab, die bis auf unsere Zeit geblieben ist, und die zunächst Niemand anzuzweifeln wagte.

Erst im 19. Jahrhundert regten sich Stimmen dagegen.

Rumohr[1] gab zuerst den Rat, die Angaben Vasaris ungeprüft weder anzunehmen noch zu verwerfen.

Als dann im Jahre 1843 im Chor und Baptisterium der Collegiata von Castiglione d'Olona unweit Varese Fresken unter der Tünche entdeckt wurden, die sich durch die Inschrift: „Masolinus de Florentia pinsit" als unverkennbare Werke dieses sogenannten Lehrers des Masaccio erwiesen, eröffneten sich für die Lösung der Masacciofrage neue Perspectiven.

Tommaso di Cristofano di Fino, gewöhnlich Masolino da Panicale genannt (geb. 1383, † 1447 in Florenz), wurde am 18. Januar 1424 in der Zunft immatrikuliert. Nach einem Rechnungsvermerke der Compagnia di S. Agnese delle Laudi presso il Carmine empfing er am 8. Juli 1425 eine unbedeutende Zahlung.[2]

Die Denunzia von 1427 besagt, dass Masolino um diese Zeit in Ungarn weilte, wo er für Filippo

1. Italienische Forschungen 1827, Band II.

2. Vielleicht findet die Entstehung der Tradition, Masolino habe in S. M. del Carmine gemalt, ihre Erklärung durch diesen Zahlungsvermerk der Compagnia. „A Masolino di . . . dipintore a di VIII di luglio lire due soldi quatro, sono per dipigniere la nughola e metere d'azuro e oro fino." (Knudtzon, Masaccio 1875. S. 160.)

Scolari, der am 27. Dezember 1426 gestorben war, eine Grabkapelle ausschmückte.

Man kann wohl als sicher annehmen, dass Masolino Ende 1425 auf der Durchreise nach Ungarn die Fresken des Marienlebens im Chorgewölbe der Kirche von Castiglione d'Olona gemalt hat. Der Auftraggeber Kardinal Branda reiste zwischen Mai und Juli 1425 durch Florenz, konnte also bei dieser Gelegenheit den Künstler für seine Zwecke gewonnen haben.

Viel später muss Masolino noch einmal in Castiglione gemalt haben. Im Baptisterium der Collegiata ist nämlich ein Freskencyclus aus dem Leben Johannes des Täufers erhalten, der dem Stil nach nur Masolino angehören kann, doch von fortgeschrittenem Charakter ist. An der Decke befindet sich das Datum 1435 zwar übermalt, doch ist kein Grund vorhanden, an seiner Echtheit zu zweifeln, wie dies verschiedentlich geschehen ist.

Auf Grund dieser Malereien Masolinos war man nunmehr im stande, authentische Werke beider Meister gegeneinander abzuwägen. Crowe und Cavalcaselle erklärten ausgehend von vorwiegend technischen Gesichtspunkten, sowohl die Wandbilder in S. Clemente wie in der Brancaccikapelle für die Werke eines einzigen Meisters, des Masaccio: „Der ganze Gemäldecyclus von S. Clemente bekundet einen jugendlichen Geist am Beginn seiner künstlerischen Entwicklung, der noch mit den Widersprüchen und Unvollkommen-

heiten zu kämpfen hat, wie sie einem Erstlingswerke naturgemäss anhaften."[1]

Etwa um 1422[2] nach der Rückkehr von Rom nach Florenz habe Masaccio die Fresken der Brancacci-kapelle begonnen und zwar zuerst den Sündenfall, dann Heilung des Lahmen, Erweckung der Tabitha, Zinsgroschen, Vertreibung, Predigt, Taufe, Almosen-gebung u. s. w.

Diese Ansicht fand viele Anhänger, aber auch wieder Gegner.

Zweifel äusserte zunächst A. v. Zahn in den Jahr-büchern für Kunstgeschichte[3] „die durchaus nicht schülerhaften Fresken von S. Clemente" könnten von Masaccio wohl kaum in so jugendlichem Alter aus-geführt sein. Weit näher läge die Annahme bei Vasaris Bericht über die Werke und den Aufenthalt Masaccios in Rom, eine Verwechselung mit Masolino vorauszusetzen. Die Freskencyclen in S. Clemente zeigten eine grosse Verwandtschaft besonders mit den Werken im Baptisterium von Castiglione d'Olona und den älteren Bildern der Kapelle Brancacci.

Aehnliche Zweifel hegt A. v. Reumont in einem Aufsatze: „Die Kapelle der hl. Katharina in S. Clemente in Rom.[4]"

Bestimmter äusserte sich W. Lübke an gleicher Stelle.

---

1. Deutsche Ausgabe II. 1869. S. 100.
2. Italienische Ausgabe II. 1883. S. 289.
3. Band II, 1869, S. 155.
4. Jahrbücher für Kunstwissenschaft B. III, 1870.

1. Die Fresken in S. Clemente sind von Masolino, und zwar sind sie das früheste uns bekannte Werk des Meisters, da sie jedenfalls vor 1420 entstanden sind.

2. Die sämtlichen Fresken in der Kapelle Brancacci sind von der Hand Masaccios.

Von den Forschern der Neuzeit kehrte der Däne Knudtzon zu dem Zeugnisse Vasaris zurück.

Masaccio habe in S. Clemente gemalt, Masolino etwa um 1422 vor den Florentiner Arbeiten in Castiglione d'Olona. In das Jahr 1423 fiele Masolinos Thätigkeit in der Brancaccikapelle, wo ihn Masaccio ablöste.[1]

Auch Thausing[2] nahm zwei Meister für die Brancaccikapelle in Anspruch. Er glaubte eine verschiedenartige Darstellung der Heiligenscheine entdeckt zu haben und baute darauf die Theorie, dass Masaccio perspektivische Nimben, Masolino dagegen den alten flachen senkrechten Heiligenschein verwendet habe. Wegen anscheinend schlagender Uebereinstimmung mit dieser Beobachtung soll nun auch Masolino wieder der Urheber der Bilder in S. Clemente zu Rom gewesen sein.

---

1. Masaccio og den Florentinske Malerkonst paa hans Tid, af F. G. Knudtzon. Kopenhagen 1875. Eine Besprechung hierzu von W. v. Seidlitz. Zeitschrift f. b. Kunst Band XIII. 1878.

2. Masaccio und Masolino. Zeitschrift für bildende Kunst. Band XI, 1876.

Anton Springer gab der Meinung, dass der Meister in S. Clemente auch die Fresken im Baptisterium zu Castiglione gemalt habe, unbedingt den Vorzug.[1]

Franz Wickhoff machte dann sogar den Versuch, die Fresken von S. Clemente um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datieren. „Die Fresken der Katharinenlegende zeigten uns deutlich die Bekanntschaft, ja das eingehende Studium von Pisanellos zwischen 1428 bis 1432 ausgeführten Werken im Lateran. Dadurch sei Masaccio, den Vasari als ihren Autor bezeichnet, ausgeschlossen und ihre Ausführung durch Masolino, mit dessen bezeichneten Werken sie die meiste Verwandtschaft zeigten, bestätigt. Sie seien für den Titular der Kirche, den Erzbischof von Mailand, Heinrich von Allosio gemalt, der den Titel von 1446 bis 1450 einnahm.“[2] Hiermit wäre die Meinung Cavalcaselles gründlich auf den Kopf gestellt. Anstatt einer Jugendarbeit Masaccios, eine späte Schöpfung des alten Masolino! Demgegenüber hat Burckhardts Cicerone, mit Ausnahme der von Zahn bearbeiteten dritten Auflage von 1874, an Masaccio festgehalten und ist seit der vierten Auflage von Bode entschieden für die von Cavalcaselle angebahnte Lösung eingetreten.

In diesem Chaos von Meinungen sucht man vergebens nach einem sicheren Halt. Diesen gewähren jedoch nächst der eingehenden Stilanalyse,

1. Text zu den kunsthistorischen Bilderbogen und den Grundzügen der Kunstgeschichte. K. Woltmann, Gesch. der Malerei II, (1882) S. 139. Dagegen K. Woermann für Masaccio, Kunst und Künstler III. 48 u. sonst.

2. Zeitschrift für bildende Kunst 1889 Band 24, S. 301.

die bisher mit Ausnahme von Crowe und Cavalcaselle zu kurz gekommen war, die allerdings spärlichen Dokumente, die inzwischen bekannt geworden sind. Milanesi hat in der Vasariausgabe zumeist aus dem Florentiner Staatsarchive im Anschlusse an Gaye einige neue Lebensdaten Masaccios veröffentlicht.

Dann aber hat C. Frey[1] eine Lösung der Masaccio-frage versucht, die in der That grössere Beachtung verdient.

Entschieden tritt Frey in den Freskencyclen von S. Clemente, wie der Brancaccikapelle für die Autorschaft Masaccios ein: „Zwischen Castiglione d' Olona und St. Carmine ist ein prinzipieller Unterschied, zwischen den beiden Parteien der Brancaccikapelle nur ein gradueller."

Am 27. Januar 1422 (st. c.) begegnet die Matrikel Masaccios, veröffentlicht mit der Masolinos von Frey in der Loggia dei Lanzi.[2]

Um diese Zeit könnten die ersten Fresken in der Brancaccikapelle, der Sündenfall, die Erweckung der Tabitha, die Heilung des Lahmen, auch wohl die verlorenen Decken- und Lünettenbilder von Masaccio ausgeführt sein. Dann sei der Künstler nach Rom gegangen (S. Clemente.)

Nach der Rückkehr malte er die Vertreibung aus dem Paradiese, Christus und die Apostel, Petri Taufe,

---

1. C. Frey: Kommentar zum Cod. Magliab. Berlin 1892 S. 315 u. f.

2. Frey: Loggia (Seite 364).

Predigt, Almosenverteilung, Petri und Johannes Heilung des Lahmen, um dann vor der Beendigung des letzten Werkes, der Erweckung des Königssohnes, Florenz wieder zu verlassen.

Nach Frey ist neuerdings Schmarsow[1] mit einer Arbeit über Masaccio aufgetreten. Auch er pflichtet der Meinung bei, dass alle Fresken in Rom wie in Florenz von Masaccio herrühren. Aus zeitlichen und stilistischen Gründen wird eine Beteilung Masolinos in beiden Kapellen, in der Brancaccikapelle für das Erhaltene, als ausgeschlossen erachtet.

Weitergehend giebt Schmarsow einen Entwicklungsgang Masaccios, der die Nachprüfung des gesamten Materials mehr denn je zur Pflicht macht.

Besonders Schmarsows Erörterung über die Chronologie der Werke dieses Genies, über die verschiedenartige Behandlung der einzelnen Wandbilder infolge wiederholter Unterbrechungen der Arbeiten in Rom und Florenz erregen Bedenken. Mit der linken Wand der Kapelle von S. Clemente, also mit der Katharinenlegende, habe Masaccio den Anfang gemacht. Dann sei der Künstler nach Florenz zurückgekehrt. Jetzt habe er seine Thätigkeit in der Brancaccikapelle aufgenommen, wo von Masolino bereits die Lünetten und Deckenbilder vollendet waren. Zur ersten Gruppe dieses Florentiner Aufenthaltes zählt Schmarsow die Heilung des Lahmen und die Erweckung der Tabitha, Sündenfall und die Madonna

1. Aug: Schmarsow. Fünf Masacciostudien. Th. G. Fischer u. Co. Kassel 1900, mit Lichtdrucken sämtlicher Werke.

Selbdritt in der Florentiner Akademie, die Predigt Petri und das Fresko in Empoli. Dann sei die Rückkehr nach Rom erfolgt, wo der Freskenschmuck der Katharinenkapelle vollendet wird durch die Ausführung der Ambrosiuslegende, Verkündigung, S. Christophorus und der Kreuzigung.

Dann ging der Künstler, jetzt auf der Höhe seines Könnens, in Florenz an die Weiterführung der Wandgemälde in St. M. del Carmine.

Wie sich die Datierung der einzelnen Freskengruppen gestalten soll, ist nicht recht ersichtlich.

Für die Entstehungszeit der Fresken in S. Clemente werden drei Möglichkeiten vorgeschlagen. (Studie IV. 81.)

„Die Jahre 1421 bis 1424 nach vorwärts und rückwärts für einen zusammenhängenden Aufenthalt in Rom oder zeitweilige Zwischenpausen zwischen der Beschäftigung an der Brancaccikapelle 1425 bis 1427 oder endlich das Jahr 1428, wo ihn der Tod in Rom hinwegraffte.“ Diese wenig bestimmte Chronologie die zwischen 1421 bis 1428 Spielraum lässt, erscheint dadurch hervorgerufen, dass die wenn auch spärlichen Daten — besonders der so überaus wichtige Matrikeltermin Masaccios vom 27. Januar 1422 — nicht genügend Berücksichtigung fanden. Auch hält der Verfasser daran fest, Masolino müsse die untergegangenen Fresken an der Decke der Brancaccikapelle gemalt haben. (St. V. 34.)

Aber erst am 18. Januar 1423 wurde Masolino immatrikuliert, konnte sich also erst von diesem Zeit-

punkte ab in seiner Kunst bethätigen, da nur Zunftmitglieder ihr Handwerk in Florenz ausüben durften. Demnach kann vor Ende des Jahres 1423 oder Anfang 1424, nach Schmarsow sogar um 1424 bis 1425, die erste Gruppe der Fresken Masaccios in S. M. del Carmine nicht ausgeführt sein. Die ganze Entwickelung Masaccios vom Sündenfall, der zweiten Gruppe der römischen Fresken bis zur letzten Gruppe der Brancaccifresken würde sich also — nach Schmarsows Chronologie — auf eine noch geringere Anzahl von Jahren beschränken.

Hier setzen unsere Betrachtungen ein.

II. Teil.

1. Die erste Gruppe der Brancaccifresken.

Das Urteil Vasaris über den Anteil Masolinos an den Fresken der Brancaccikapelle wurde von der modernen Forschung nur zum Teil bestritten. Man schrieb Predigt und Doppelbild dem Masaccio zu; bei den untergegangenen Decken- und Lünettenbildern jedoch wurde Vasaris Bericht aufrecht gehalten. Mit dieser Willkür in der Zuteilung wird man dem Arretiner Biographen aber nicht gerecht. Vasari hat in seinem Urteile über die Brancaccifresken einen scharfen Blick für künstlerische Unterschiede bekundet. Schon die Aussonderung der Predigt Petri als vereinzeltes Stück der Altarwand beweist dies. So würde er sicher auch den Unterschied zwischen Masaccio und Masolino erkannt haben, wenn die untergegangenen Fresken von letzterem ausgeführt wären. Es bleibt demnach die Alternative, dass nur einer von beiden, Masolino oder Masaccio für alle Fresken, die erhaltenen sowohl wie auch für die verlorenen Decken- und Lünettenbilder in Betracht kommen kann.

Beginnen wir die Untersuchung mit dem Haupt-

werke, der Heilung des Lahmen und der Auferweckung der Tabitha, die sich auf einem weiten, von Gebäuden umgebenen Platze abspielen. Ein gemeinsamer Schauplatz verknüpft nach naivem Herkommen zwei Vorgänge, die zeitlich und örtlich getrennt sind. In Begleitung des Johannes geht Petrus links auf die dreibogige Vorhalle eines Tempels zu, an deren Fusse ein armer Krüppel um Almosen bettelt. In schräger Richtung gegen das Innere des Bildes streckt der Bettler dem Apostel verlangend seine Rechte entgegen. Petrus aber sagte: „Silber und Gold habe ich nicht, was ich aber habe, das gebe ich dir; im Namen Jesu Christi von Nazareth stehe auf und wandle“ und indem er seine rechte Hand ergreift, hebt er ihn auf.

Unbeteiligt an diesem Vorgange schreiten im Mittelgrunde zwei Jünglinge im Zeitkostüm über den Platz. Sie dienen zur Vermittelung zwischen der linken und rechten Bildseite. Auf letzterer steht Petrus mit ausdrucksvoll erhobener Rechten neben seinem Begleiter vor der Vorhalle eines Hauses, wo die Tabitha im Kreise ihrer Verwandten auf einer Bahre sitzt. Im Vordergrunde rechts knieen zwei Frauen, eine alte Matrone, und eine junge Nonne, die ein Gewandstück emporhält. Hinter der Bahre stehen drei kraftvolle Männer, in deren Gesichtern und Geberden zugleich Freude und Erstaunen über das Wunder zum Ausdruck kommen: Zwei herrliche Greisengestalten mit trefflich verkürzten Köpfen und in weissem Turban, ein schwarzbärtiger Mann, der mit sprechender Handbewegung von der Tabitha zu Petrus überleitet.

Die Geschlossenheit der ganzen Gruppe, die Beziehungen in Ausdruck und Geberden lassen einen Künstler erkennen, der nicht nur die einzelnen Gestaltengruppen, sondern auch die Komposition des ganzen Bildes einheitlich zusammenzufassen strebte.

Beide Scenen sind um eine Mittelachse konstruiert. Von der Matrone im Vordergrunde geht die diagonale Richtung über die eine Gestalt des Mannes im Turban zum Haupte des Petrus. Die gleiche Bewegung vollzieht sich analog auf der Gegenseite vom Bettler über die Gestalt Petri zum Augenpunkte des Bildes. Durch die beiden Diagonalen, die in gelungener Perspektive im Augenpunkte auf der Architektur des Hintergrundes zusammentreffen, wird die Gestalt des Apostels jedes Mal besonders markiert. Dieser bewusste Aufbau der Komposition, die Art wie die Gestalten zu einander gestellt sind, verrät ein künstlerisches Können, das wir bei allen authentischen Werken Masolinos vergeblich suchen. Seine Kompositionen fallen auseinander. Von einem Abwägen der kompositionellen Bestandteile auf den Mittelpunkt des Vorganges ist nirgends die Rede. Alles trägt bei ihm den Charakter der Willkür.

Sollte dieses Argument nicht von Masaccios Urheberschaft überzeugen, so wird man doch den Worten Cavalcaselles beipflichten: „Masolino hätte dieses Bild mit seiner Hintergrund-Perspektive nicht malen können. Nirgends finden wir bei ihm einzelne Häuser oder einen bebauten Platz und in so gutem Verhältnis zu den

Figuren.“ Alles ist aus Florenz, der unmittelbaren Umgebung entnommen. Ein lebendiges Strassenbild wird hier geboten. Etwa eine Strasse wie die am Bargello; der Palazzo del Podestà ist deutlich erkennbar. Auf seiner Steinbank vorn sitzen plaudernd zwei Alte. Mehrere Frauen schreiten im Hintergrunde über den Platz. Darunter fällt eine junge Mutter mit ihrem Bübchen an der Hand besonders auf.

Deutlich offenbart sich hier das Bestreben die biblischen Schilderungen durch der Gegenwart entnommene Bestandteile drastischer und unmittelbarer dem Beschauer vor die Seele zu führen. Auffallend ist allerdings der unvermittelte Gegensatz sowohl zwischen den Haupt- und Staffagefiguren, wie zwischen der Holzarchitektur des Vordergrundes und den Steinhäusern im Hintergrunde. Ein energischer Künstlerwille sucht hier mit der alten Gewohnheit zu brechen. Die heiligen Gestalten finden sich mitten in das alltägliche Leben gestellt. Die Bibel erscheint im Wiederschein der eigenen Zeit! Das sieht fast wie eine Profanierung der hl. Legende aus. Und doch dieser Realismus schmeichelte den Florentinern, die persönlich an all den fernen Ereignissen und Wundern teilnehmen. Welcher Unterschied dagegen in der Beziehung bei Masolinos Werken!

Seine Kompositionen sind in weitere Ferne gerückt. Die kleinen und miniaturartigen Gestalten zeigen in ihrem Verhältnisse zum Hintergrunde entweder einen zu grossen oder zu kleinen Massstab.

Zwar sucht auch Masolino in seinen Architekturen durch ein der Wirklichkeit mehr entsprechendes Material dem modernen Geschmacke Rechnung zu tragen. Doch machen seine Konstruktionen mehr den Eindruck von perspektivischen Veduten, die wenig geeignet scheinen, Menschenkinder zu beherbergen.

Nur ein Punkt scheint in der Gesamtanlage des Florentiner Doppelbildes für Masolino zu sprechen. Das Missverhältnis zwischen der figurenreichen Scene am Lager der Tabitha und den wenigen Gestalten bei der Heilung des Krüppels auf einem und demselben Bilde. Derart ungleich abgewogene Kompositionen kommen in Castiglione d'Olona auch vor. So bringt bei der Taufe Christi Masolino auf der rechten Seite die kompakte Masse von Täuflingen und als Gegenstück links nur die paar zarten Engelgestalten.

Doch dieser Einwand wird haltlos, wenn man die Oertlichkeit der Brancaccikapelle in Betracht zieht. Man möge sich die Heilung des Lahmen und die Darstellung des Sündenfalles am zugehörigen Pilaster als zwei gleichwertige Kompositionen wie die Altarflügel um die figurenreiche Scene am Lager der Tabitha vorstellen, und das Doppelbild wie der Sündenfall charakterisieren sich als die Schöpfungen eines Meisters, des Masaccio.[1]

In das schmale Hochformat des Eingangspfeilers ist die Darstellung des Sündenfalles hineinkomponiert. Adam und Eva in schematischem Nebeneinander. Eva hält mit dem linken Arme den Baum der Erkenntnis

1. Vgl. Schmarsow Studie III. p. 31.

umfasst. Ihr rechter Fuss ist leicht zurückgestellt, indem sie gleichzeitig den rechten Unterarm vorgebeugt hält, macht sie mit der Hand eine hindeutende Geberde nach der Schlange, die über ihrem Haupte sichtbar ist. Eben wiederholt sie dem Adam, der in Halbprofilstellung neben ihr steht, die Worte der Versuchung, welche die Schlange ihr vom Baume herab zugeflüstert hat. Adam ist noch unentschlossen, wie zögernd hält er die Rechte auf der Brust. Diesem äusserst charakteristischen Spiel der Geberden entspricht die formale Gestaltung nicht in gleicher Weise.

Die Durchbildung der Gliedmassen ist noch etwas unbeholfen. Besonders die unverkürzt wiedergegebenen Füsse, die wie zugestutzt aussehen, zeigen geringes Verständnis für die organische Durchbildung einzelner Körperteile. Dieser Mangel an Naturanschauung deutet auf einen Künstler, der, im Anfange seiner Laufbahn stehend, seine Gestalten noch nicht in freier Weise zu beleben imstande ist. Besonders verrät die spitzwinkelige giotteske Behandlung der Augen, aus denen das Weisse unvermittelt hervorleuchtet, noch den Zwang der alten Schule.

Aehnliche Bestandteile ererbter Manier, das erkannte schon Vasari, zeigt die Predigt Petri, die deshalb notwendig den bisher betrachteten Fresken zuzuzählen ist.

Links im Vordergrunde predigt Petrus. Vor ihm die Zuhörerschaft, Frauen und Männer, deren Mehrzahl in Reihen hintereinander am Boden sitzt. Petrus ist ganz von seinem Gegenstande erfüllt. Eine mäch-

tige Gestalt, die Rechte erhoben, wuchtig, scheinbar in vollendeter Ruhe, und doch durchzuckt ihn eine tiefe leidenschaftliche Empfindung.

Und welche Mannigfaltigkeit in der Gemeinde, die vor Petrus sitzt. In der vordersten Reihe zwei Frauen und ein alter bärtiger Mann, der mit aufgestütztem Kopfe in Nachdenken versunken ist. Alle Figuren in verschiedenem Stadium der Andacht.

Auch Masolino hat im Baptisterium von Castiglione d'Olona eine ähnliche Predigtscene gemalt. Aber welcher Unterschied von Grund aus, nicht blos in Einzelheiten: bei Masolino dienen die Gestalten nur als Raumfüllsel. Wo grade Platz vorhanden ist, stellt er welche hin, ohne innere Motivierung. So scheut er sich auch durchaus nicht, um die Ecke des in die Darstellung einspringenden Fensters herumzumalen, sodass einige Zuhörer in der Schräge des Fensters stehen, wie wenn sie überhaupt nicht zur Scene gehörten. So finden wir Masolino immer auf einer primitiveren Stufe als Masaccio.

Wie abgewogen und wohlbedacht erscheint daneben die Predigt der Brancaccikapelle! Wie trefflich wusste der Künstler in dem beschränkten Raume eine volle Wirkung zu erzielen! Zwischen der Gestalt des Apostels und dem Klosterbruder ihm gegenüber baut sich die Gruppe der Zuhörer in schräger Linie links nach der Bergwand als dem Hintergrunde auf, sodass die Köpfe der weiter Zurücksitzenden perspektivisch verkleinert erscheinen. So componiert nur der originelle Geist. Die Gestalten der Taufe Petri gleich daneben

sind nach demselben Prinzip geordnet. In diagonaler Richtung wird der Blick über die Köpfe der Täuflinge links nach dem Hintergrunde geleitet. Wieder erscheint die Tiefenwirkung durch perspektivische Verkleinerung der Köpfe nach Massgabe der Ferne besonders betont. Nur ein gradueller Unterschied besteht zwischen Predigt und Taufe. Auf der letzteren wird durch die verschiedene Stellung der Köpfe zueinander der Eindruck der Tiefe bedeutend verstärkt; auf der ersteren bauen sich die einzelnen Köpfe der Zuhörer noch in starrem Nebeneinander wie in einer Ebene auf. Auch in der plastischen Durchbildung der Gestalten steht die Predigt hinter der Taufe zurück. Noch sind jene Mittel nicht angewendet, welche die Illusion des Körperhaften im Raume vorzutäuschen geeignet scheinen. Auch auf dem Doppelbilde und dem Sündenfalle zeigen sich dieselben Unebenheiten. Am altertümlichsten sind die Gestalten des Petrus und Johannes in der Heilung des Lahmen. Damit scheint der Künstler begonnen zu haben. Naturgemäss schritt die Arbeit nach rechts weiter bis zu den Männergestalten am Lager der Tabitha, die uns als Vorboten des monumentalen Stiles ansprechen, den Masaccio auf der Höhe seiner Ausdrucksfähigkeit bei den Aposteln des Zinsgroschens erreicht hat.

Ferner sehen wir bei der Darstellung der ersten beiden Menschen den Künstler bemüht, sich die Kenntnis der menschlichen Gestalt und ihrer Proportionen anzueignen. Auch hier ist der Unterschied

gegenüber den Gestalten der Vertreibung aus dem Paradiese auf der Gegenseite nur dem Grade nach. Die Modellierung wird später nur vertieft; auch beim Sündenfalle zeigt sich deutlich das Bestreben, auf die seelische Wirkung des Nacktseins einzugehen.

Fortgeschritten erscheint der jugendliche Künstler schliesslich in der Darstellung der Predigt. Der Stil wächst bis zu einer gewissen Grösse. Allerdings stören noch vereinzelte Mängel der Formensprache, vor allem die unglücklich emporgezogene Schulter des Apostels.

Der jugendliche Anfänger, der noch schüchtern die ersten Proben seiner Kunst giebt in Doppelbild, Sündenfall und Predigt, und der fertige, seiner Kunstmittel sich bewusste Meister in der Taufe treten hier scheinbar unvermittelt nebeneinander.

Nunmehr setzt ein neuer Stil ein, der anderweitig, nicht aus dem Bisherigen zu erklären ist.

Indem wir also diese drei Werke für den jugendlichen Masaccio in Anspruch nehmen, lehnen wir Vasaris Zuteilung ab, die sich um so leichter erklärt, als der Arretiner Biograph, ohne authentische Werke Masolinos zu kennen, nach Hörensagen diese Bestimmung unternahm. Aber Masaccio wird jetzt auch für die untergegangenen Decken- und Lünettenbilder der Brancaccikapelle als Urheber anzunehmen sein. Und zwar wird er mit ihnen schon aus praktischen Gründen begonnen haben.

Nun kommt der Matrikeltermin Masolinos vom 18. Januar 1423 (st. c.) auch nicht mehr in Betracht.

Masaccio kann nach seiner Matrikel am 27. Januar 1422 (st. c.) sehr gut bereits mit den Arbeiten in S. M. del Carmine den Anfang gemacht haben.[1] Am 19. April 1422 wurde diese Kirche eingeweiht. Die Prozession, genannt la Sagra, welche zur Feier der Einweihung stattgefunden hatte, soll nach allen bisherigen Quellen von Masaccio im Klostergange der Kirche gemalt worden sein. „Er bildete die ganze Feierlichkeit ab, wie sie geschehen, eine grosse zahlreiche Menge von Bürgern in Mantel und Kapuze, wie sie hinter der Prozession hergehen.“ Wann dies erfolgt ist, kann gleichgültig sein, da das Fresko zu Grunde gegangen ist. Nur deshalb scheint diese Nachricht wichtig, als man daraus vielleicht schliessen kann, Masaccio habe die Prozession gesehen, also zu jener Zeit in Florenz geweilt.

So fiele nach den bisherigen Untersuchungen die Entstehungszeit der ersten Gruppe der Brancaccifresken ins Frühjahr 1422. Und damit stimmt noch ein anderes urkundliches Datum: wenige Monate nach der feierlichen Einweihung der Kirche, am 26. Juni 1422 machte Felice di Piuvichese Brancacci, der Patron der Brancaccikapelle, im Begriff als Gesandter seiner Vaterstadt zum Sultan nach Babylon zu reisen, sein Testament, in dem er für den Fall seines Ablebens seinen Erben die Fürsorge für die Kapelle überträgt. Demnach war die Malerei in ihr in

1. In die gleiche Zeit gehört wegen der engen Verwandtschaft mit der ersten Gruppe der Brancaccifresken die sogenannte Pietà in der Taufkapelle der Collegiatkirche zu Empoli. Der Johannes ist seiner ganzen Gesichtsbildung

Arbeit, aber durch die Abreise des Auftraggebers erklärt sich auch ohne Zwang die Unterbrechung, die nun eintrat. Masaccio wurde, wahrscheinlich weil sich niemand um die Weiterführung der Arbeiten kümmerte, frei und sah sich vorerst nach einer anderweitigen Thätigkeit um.

Wir finden ihn in Rom wieder.

---

nach ziemlich identisch mit dem Begleiter Petri bei der Heilung des Lahmen. Auch die Wiederkehr des vom Scheitel gesehenen Greises vom Lager der Tabitha in einem der Rundmedaillons des Rahmens spricht für die Autorschaft Masaccios.

2. Die Kapelle von S. Clemente in Rom.[1]

Auf den ersten Blick machen die Malereien von S. Clemente im Vergleich zu den Brancaccifresken einen ungünstigen Eindruck.

Die Figuren erscheinen kleiner und zierlicher. Besonders die weniger figurenreichen Darstellungen aus der Legende des hl. Ambrosius auf der rechten Wand tragen einen sehr primitiven Charakter.

Auf der einen Hälfte der Luenette ist hier das Bienenwunder geschildert, welches sich mit dem jugendlichen Ambrosius zugetragen haben soll. In der Halle eines Palastes steht die Wiege des kleinen Heiligen, von einer Wärterin geschaukelt. Ehemals flogen Bienen — jetzt durch Restauratorenhand verdeckt — um den Mund des Knäbleins, als eine Hindeutung auf seine spätere Beredsamkeit. Voller Verwunderung sehen diesem merkwürdigen Ereignis zu Häupten der Wiege zwei Frauen zu. Ihnen gegenüber stehen zwei Männer im Gespräche.

Die andere Hälfte des Bogenfeldes zeigt die „Wahl des Ambrosius zum Bischofe". Inmitten von Geistlichen und gepanzerten Kriegsknechten steht der Heilige; ein Knäblein ist hinzugetreten und weist

1. Abbildung der Kapelle bei Schmarsow.

auf ihn mit erhobenem Arm als den zukünftigen Oberhirten der Gemeinde. — Die Scene geht im Mittelschiff einer altchristlichen Basilika vor sich, offenbar S. Clemente selbst. Links nach der Tiefe sind die Figuren verteilt. In starrer Kopfreihe die Gestalten von vier gepanzerten Kriegsknechten. Beim letzten wird die einheitliche Tiefenbewegung durch die Säulenreihe des Mittelschiffes fortgesetzt. Komposition wie Architektur erscheinen zu einheitlicher Wirkung mit einander verschmolzen. Deutlich bekundet sich hier die Absicht, diese Darstellung nach der Mittelachse der Wand hin anzuordnen. Nach dem gleichen Prinzip der diagonalen Tiefenrichtung entfalten sich auch die Kompositionen an der Altarwand der Brancaccikapelle. Bei der Taufe und der Almosenverteilung leitet diese Tiefenbewegung mit Rücksicht auf den Beschauer nach links, bei der Heilung durch den Schatten auf der anderen Altarseite nach rechts zum Hintergrunde hin. Eine gewisse Gesetzmässigkeit bannt das Wirre der Erscheinungen. Die Komposition wird zur Raumeinheit.

Die erste Darstellung der unteren Reihe schildert ein Erlebnis des hl. Ambrosius auf der Reise. Als der Heilige eines Tages bei einem überaus reichen Manne zu Gaste war, rühmte dieser seinen Reichtum und sein ungetrübtes Glück; doch der Heilige ermahnte entsetzt seine Gefährten zum Aufbruch, und kaum hatten sie das Haus verlassen, als das Strafgericht Gottes hereinbrach. Die Erde that sich auf und verschlang den Uebermütigen mitsamt seiner Familie und aller Habe.

Diesen Vorgang stellt der Künstler dar. Vorn auf dem Bilde sinkt das Haus in den Boden, aus dem eine dunkle, alles verschlingende Wasserflut hervordringt. Unter der offenen Pfeilerhalle tauchen die Köpfe und Hände der mit dem Tode in den Fluten Ringenden hervor, und rechts davon auf dem Lande in starker Verkürzung reitet der Heilige mit seinen Begleitern, sich nach der Unglücksstätte umsehend.

Allmählig abfallende Höhenrücken ziehen sich rechts nach der Tiefe. Mit dieser Richtung korrespondieren die sich stark verjüngenden Linien der Breitseite des Hauses.

Also auch hier wieder die Betonung der Diagonalrichtung nach der Mittelachse der Wandfläche.

Das letzte Fresko dieser Bilderreihe giebt die letzten Augenblicke des sterbenden Ambrosius wieder.

In einem Gemache mit perspektivisch verkürzter Balkendecke steht das Krankenbett. Die weissen Bettvorhänge sind zurückgeschlagen. Der greise Heilige deutet auf seinem letzten Lager mit leicht erhobener Rechten nach einem Wandschränkchen hin, in dessen unterem Fache die Bischofsmütze[1]), im oberen ein Behältnis, vielleicht zur Aufbewahrung bischöflicher In-

1. Der weisse Gegenstand, welcher schon für ein Tuch oder gar für das Christuskind angesehen wurde, ist ohne Zweifel eine Tiara. Selbst a. d. Photographie (Anderson 2328) erkennt man links den schmalen Rand der Kopföffnung. In der Mitte ist ein feiner Streifen sichtbar, der oben in einer kleinen buckelartigen Verzierung endet.

signien bestimmt, sichtbar werden. Der Vorgang erklärt sich aufs einfachste. Der Sterbende mahnt die vier Diakonen am Fussende seines Bettes mit jenem Hinweis, an die Wahl seines Nachfolgers zu denken. Rechts vor dem Lager sitzt ein junger Kleriker; das Haupt in die Rechte gestützt, blickt er nachdenklich auf. Der Ellenbogen ruht auf dem aufgestützten Oberschenkel, während die linke Hand auf dem anderen ausgestreckten Bein liegt. So gewinnen wir einen klaren Ueberblick über die einzelnen Körperteile und Gliedmassen der Gestalt. Die Erinnerung an Giottos Fresko der Vision des Bischofs in Santa Croce zu Florenz wird lebendig.

Doch welcher Fortschritt hier! Welcher Sinn für die räumliche Wirkung des Gemaches, für die körperliche Durchbildung der Gestalten, die reliefartig wie bei den übrigen Fresken dieser Reihe in richtigem Verhältnisse zum Hintergrunde stehen.

Diese reliefartige Komposition, die zweifellos vom Studium römischer Sarkophage herrührt, zeigt dasselbe Prinzip des Aufbaues wie die Meisterwerke Masaccios in der Brancaccikapelle. Man steht diesen Gestalten in unmittelbarer Nähe gegenüber. Die einzelnen Gruppen bedecken im Vergleich zu den Werken Masolinos stets einen viel grösseren Raum. Das Beiwerk, wie die Landschaft und Architektur, erscheint dagegen untergeordnet, des monumentalen Eindruckes des Ganzen halber.

Vieles an den Bildern dieser Wand trägt allerdings noch den Charakter der älteren Kunstweise. Die

Verkürzung des sterbenden Heiligen ist misslungen. Eine gewisse Unsicherheit der Behandlung macht sich besonders in dem kleinlichen Gefältel der Gewandung bemerkbar. Einige Gestalten der oberen Reihe, insbesondere die Frauen beim Bienenwunder und die Geistlichen der Bischofswahl zeigen geringere Plastik in der Körperbildung.

Dagegen bieten die wuchtigen gepanzerten Krieger, die an Gestalten eines Donatello erinnern, Zeugnisse einer fortgeschritteneren Kenntnis menschlicher Formen. Alte Schulgewohnheiten und Ringen nach Naturtreue und Selbstständigkeit laufen noch nebeneinander.

Die innigste Verwandtschaft mit diesem Cyclus zeigt die Bilderreihe der Katharinenlegende auf der linken Wand der Kapelle.

In der Legenda aurea lesen wir von dem Auftreten Katharinas vor dem Kaiser bei der Verehrung des Götzenbildes im Tempel, von ihrer Disputation mit den heidnischen Philosophen, von deren Bekehrung und Verbrennung. Dann folgt der Besuch der Königin bei Katharina im Kerker, darauf die wunderbare Zersplitterung der Räder, welche die Heilige zerschmettern sollten. Die Enthauptung der Königin, die für Katharina eingetreten war, und die Hinrichtung der Heiligen selbst, deren Leichnam von Engeln zum Berge Sinai getragen wird, machen den Beschluss. Diese Scenen wurden in den Feldern der linken Wand gemalt, die in ähnlicher Weise wie rechts durch Pilaster von einander getrennt sind.

In der ersten Hälfte des Bogenfeldes steht das Götzenbild in der Mitte eines Rundtempels mit doppeltem Umgange und kassettierter Kuppel. Kirchen, wie St. Costanza, das Lateranbaptisterium oder St. Stefano Rotondo auf dem Caelius mögen als Vorbild gedient haben; hier wie schon bei den Fresken der rechten Wand fallen Sinn und Geschick des Meisters für die treue Wiedergabe der Wirklichkeit auf.

Wieder ist hier das richtige Verhältnis der handelnden Personen sowohl untereinander wie in ihrer Beziehung zur Umgebung hervorzuheben. Klar und übersichtlich entwickelt sich die Komposition. Scharf heben sich die Hauptfiguren aus der Menge heraus. In der Mitte die hl. Katharina, mit dem linken Arm zum Götzenbilde deutend. Sie wendet sich zum Könige hin, der in anbetender Haltung herangetreten ist. Um diese Beiden stehen Gruppen von Zuschauern, meist zu je vier geordnet. Im Vordergrunde in weitem steifen Gewande die halb vom Rücken gesehene Gestalt eines jungen Mannes mit langen Ringellocken, die der Tracht zufolge Wickhoff zu der Hypothese verleitet haben mag, in den Malereien die Hand eines von Pisanello abhängigen Meisters zu vermuten. Doch ist sie vielmehr von gleichem florentinischen Charakter wie die Gestalten auf dem Platze des Doppelbildes in Florenz. Dahinter, nur zur Hälfte sichtbar, steht ein anderer Jüngling, der den Kopf nach diesem hinneigt. Weiter im Hintergrunde schaut ein älterer Mann mit Spitzbart

zur Heiligen hinüber, und in der Tiefe schliesslich taucht noch ein Kahlkopf auf, der gleichfalls gespannt dem Vorgange folgt.

Vom Bildrande überschnitten drängen sich von links noch einige Gestalten herzu.

Gerade durch die Anordnung der Köpfe neben- und hintereinander ist die Wirkung des Innenraumes verstärkt. Ueberall eine Mannigfaltigkeit von Stellungen und Verkürzungen.

Auch die Zuschauermenge rechts dient der Illusion des Räumlichen. Der Arm der Heiligen überschneidet die Gestalt eines jugendlichen Zuschauers, dann folgt ein alter Mann mit weissem Barte, weiter rechts eine Gestalt, die trefflich verkürzt zum Götzenbilde aufschaut, und schliesslich zuletzt im Hintergrunde ein Kahlkopf.

Welche Abwechselung hier gegenüber dem Nebeneinander der Gestalten auf der Bischofswahl, wo sich der Künstler noch mit Profil oder en face Wendungen der Köpfe begnügte. Welcher Fortschritt der Formbehandlung! Fehler der Verkürzung wie beim zweiten Kriegsknechte auf der Bischofswahl oder beim sterbenden Ambrosius sind bei der Darstellung im Götzentempel nicht mehr zu bemerken. Im Gegenteil die Lösung der Schwierigkeit, die darin besteht, eine Gestalt schräg in den Raum zu stellen, scheint dem Künstler jetzt besondere Freude gemacht zu haben. Das zeigt vornehmlich die Rückenfigur des jungen Mannes links und die Figur des Götzenidols, welche

zugleich ein eifriges Studium antiker Sculpturen voraussetzt.

Offenbar stehen wir hier einer Schöpfung des gereifteren Künstlers gegenüber, der durch ein tieferes Formenverständnis im Einzelnen, wie in der Anlage und Entfaltung der gesamten Komposition eine grössere Freiheit erworben hat. Mit Rücksicht auf den Beschauer hat er die einzelnen Gestalten einer diagonalen Tiefenrichtung nach der Mittelachse der Wandfläche hin untergeordnet. Wieder die gleiche Bewegung wie bei der Tabitha. Von der Säule links im Vordergrunde geht die Bewegung über die Gestalt des Königs und den emporgehobenen Arm der Heiligen zu den Köpfen im Hintergrunde. Ueberschnitten und nach der Tiefe gedrängt wird die Gruppe rechts durch den sechsseitigen Aufbau mit der Rundsäule des Götzenidols. Die Randlinien dieses Aufbaues tragen nicht wenig zur Verstärkung der gewollten Richtung bei, vollends die halb vom Rücken gesehene Statue des Götzen in der Höhe und in Schrägstellung macht das perspektivische Bild vollendet — eine einheitliche Wirkung, die zudem noch durch die geschlossene Architektur im Hintergrunde verstärkt wird. Bis zum tiefsten Punkte bieten sich die Arkadenbögen in voller Breite; rechts dagegen sind die Rundungen stark verkürzt, um die Einheit der Tiefe nicht zu beeinträchtigen. Mit diesem Kompositionsystem, welches wir bereits auf der Gegenseite zu beobachten Gelegenheit hatten, ist hier zum ersten Male in der Kunst die Illusion des Raumes und der im Raume sich frei be-

wegenden Menschen überzeugend zum Ausdruck gelangt und damit ein Problem gelöst, das auch in der Gegenwart noch viele Geister beschäftigt.

Als Gegenstück der Scene im Götzentempel blicken wir bei der folgenden Darstellung der Bekehrung der Königin links in die Tiefe der dargestellten Räumlichkeit. In perspektivischer Verkürzung zieht sich eine Häuserflucht schräg nach dem Hintergrunde zu. Aus einem Fenster des Eckhauses lehnt sich die Heilige weit hinaus, um der draussen auf der Strasse sitzenden Königin die Heilslehre zu predigen. Das Schicksal der Neubekehrten ist auf demselben Bilde rechts daneben geschildert, zwei zeitlich wie inhaltlich getrennte Scenen, an deren räumlichem Nebeneinander die ältere Kunst keinen Anstoss zu nehmen pflegte.

An der Vorderseite der Häuserflucht steht der Henker in enganschliessender Gewandung, eben im Begriff, nach vollbrachter Hinrichtung das Schwert in die Scheide zu stossen. Am Boden liegt der entseelte Körper der Königin, das Haupt vom Rumpfe getrennt; die Seele der Bekehrten wird in Gestalt eines Kindes — nach alter Auffassung — von einem Engel emporgetragen.

Während der Henker in seiner geradezu eleganten Haltung eingehenderes Studium des menschlichen Körpers verrät, zeigen die zarten Frauengestalten einen älteren Kunsttypus. Offenbar hat der Künstler die traditionelle Wiedergabe von Heiligen beibehalten.

Der Körper der entseelten Königin weist noch Unsicherheiten in der Verkürzung auf.

Nicht unmöglich wäre es, dass der Künstler nach Ausführung der Gegenseite mit dieser Darstellung sein Werk fortgesetzt hat. Glauben wir doch im Ansatze der Arme beim hl. Ambrosius und dem beim Henker eine gewisse Aehnlichkeit zu entdecken, zumal wenn bei letzterer Gestalt die harten Striche des Restaurators unberücksichtigt bleiben.

Körperlich vollwichtiger erscheinen die Gestalten auf dem ersten Bilde der unteren Reihe, der Disputation Katharinas, welche sich der Reihenfolge nach an den Auftritt im Tempel anschliesst. Die Bilderreihe will also von oben nach unten gesehen werden. In einem schmalen Gemache steht die Heilige mitten zwischen zwei Reihen sitzender Philosophen, während der Kaiser Maxentius auf erhöhtem Throne zuhört. Nach links gewandt zählt Katharina an den Fingern ihre Thesen her; durch eine grosse Oeffnung rechts in der Wand des dargestellten Gemaches blickt man in eine hügelige Landschaft, in der die Philosophen den Flammentod erdulden.

Wie im Bogenfelde beim Auftritte im Tempel sehen wir auch bei diesem Bilde seitlich in einen Innenraum hinein. Wieder tritt das entwickeltere Raumgefühl des Künstlers zu Tage; schon durch das Getäfel des Gemaches ist die Räumlichkeit bestimmt. Verstärkt wird diese Wirkung durch die Reihen der Philosophen, die sich gegenseitig überschneiden, wobei

nach Massgabe des Raumes die weiter Zurücksitzenden an Kopf und Körpergrösse abnehmen.

Auffallend bei diesen Gestalten ist der kurze gedrungene Römertypus, offenbar Porträts von Geistlichen, wie sie der Künstler in Rom zu Gesicht bekam. Aehnliche Studien römischer Modelle sind bei dem Nachbarbilde, dem Radwunder, nicht zu verkennen.

Diese Scene spielt im Hofe des Königlichen Palastes; ringsherum grenzen ihn hohe Arkaden, welche an römische Aquaeducte der Campagna erinnern, gegen die Landschaft ab. Links im Hintergrunde steht auf einem vorspringenden Balkone der König mit einem Höflinge. Staunend hebt er die Hände über das Wunder, welches sich unten vollzieht. Dort steht zwischen zwei mächtigen, mit spitzigen Haken versehenen Rädern, welche von wuchtigen Henkersknechten gedreht werden, die Heilige mit gefalteten Händen. Eben soll die Marter an ihr vollzogen werden. Da schiesst ein Engel vom Himmel herab und zersplittert mit wuchtigen Schwertstreichen die Räder. Die einzelnen Stücke fliegen Henkern wie Zuschauern an den Kopf, dass sie schreiend davonlaufen. Besonders ergiebig für unsere Chronologie sind bei dieser Darstellung die beiden Henkersknechte in kurzem Kittel. Der mächtige Schädel und die kräftigen Gliedmassen deuten wieder auf Vorbilder, die direkt aus dem Leben gegriffen sind.

Um so auffallender ist auf dem letzten Bilde des Cyclus, dem Tode der Heiligen, die Gestalt des

Henkers, der in seinen Proportionen an den schlanken Toskaner bei der Hinrichtung der Königin erinnert. Offenbar hat der Künstler die Enthauptung der Königin und der Heiligen zusammen gemalt.

Auf felsigem Boden kniet vornübergeneigt die Heilige mit gefalteten Händen, ihr Haupt dem Henker darbietend, der weit zu einem mächtigen Streiche ausholt. Dahinter eine Reihe von Soldaten, die mit vorgehaltenen Schilden wie eine Mauer dastehen.

Schrecken und Mitleid kommen in den zahlreichen Köpfen dieser Krieger in mannigfaltigster Weise zum Ausdruck. Es kann nicht geleugnet werden, dass die einzelnen Gestalten, besonders die Heilige selbst, noch jugendliche Unsicherheit in der Ausführung aufweisen.

Die Arbeit dürfte also in der Weise vor sich gegangen sein, dass der Künstler nach Vollendung der Ambrosiusfresken mit der Bekehrung der Königin fortgefahren hat. Dann erfolgte der „Tod der Heiligen“ unmittelbar darunter, dann die Scene im Tempel und schliesslich Disputation und Radwunder.

Eines ist im Fortschritte dieser Arbeiten von höchstem Interesse: Die Gestalten der Ambrosiuslegende erinnern noch in ihren gestreckten Proportionen an die gothische Manier toskanischer Wandmalereien. Besonders die Diakonen beim sterbenden Ambrosius sind lange dünne Figuren, die kerzengerade dastehen. Langsam und allmählich erst tritt ein Wandel ein.

Während die Gliedmassen der Gestalten bei den Ambrosiusfresken meist durch lange Kleidung verdeckt waren, lässt nunmehr eine kürzere oder enganliegende Gewandung sie frei und plastisch wirken.

Dieser Fortschritt ist besonders deutlich bei dem Henker der Königin, bei dem jedoch die gestreckteren Proportionen der Gegenseite noch vorwiegen. Der Henker der Heiligen ist schon untersetzter. Der Künstler sah sich gezwungen, bei den Fresken der Katharinenlegende den figürlichen Massstab kleiner anzusetzen, wenn die Gestalten in dem schmalen Rahmenwerk, welches durch die Fülle der Geschichten bedingt war, zur Geltung kommen sollten. Nicht wenig scheint das kleinere Mass aber auch bedingt worden zu sein durch den Wechsel des Modells. Die Scene im Tempel kann in der Beziehung als eine Art von Uebergangsstadium angesehen werden. Bei den letzten Fresken, Disputation und Radwunder, kommt in den Gestalten ein mehr realistischer Zug zur Geltung; der Künstler greift zu den Typen seiner nächsten Umgebung. Und mit diesem Streben nach Wirklichkeit gehen Hand in Hand gelungenere Versuche, vorhandene Monumente, Landschaften und die räumliche Tiefenerstreckung zu veranschaulichen.

Im Besitz dieser durch das Studium der Natur geläuterten Formenauffassung sehen wir jetzt den Künstler in schnellem Fortschritt bei dem letzten und bedeutendsten Fresko der Kapelle, der Kreuzigung. Das Bild, welches von Restauratoren besonders übel behandelt worden ist, nimmt die ganze Altarwand ein. Ein Blick in weite Ferne thut sich auf. Auf dem Berge Golgatha, welcher den Vordergrund einnimmt, sind die drei Kreuze aufgerichtet. Das Kreuz mit dem in voller Breite sich darbietenden

Körper Christi überragt die der Schächer, welche mehr in Schrägstellung aufgepflanzt sind. Den Stamm des Kreuzes umfasst knieend Maria Magdalena. Weiter nach dem Vordergrunde die Gruppe der übrigen Leidtragenden. Maria droht, vom Schmerz überwältigt, zusammenzusinken. Die Frauen stützen und trösten sie. Rechts davon schaut Johannes klagend dieser Scene zu. Hinter Johannes die Rückenfigur eines Jünglings in kurzem Kittel, der den Blick auf den Herrn am Kreuze richtet. Links am Bildrande scheint eine Gruppe von vier Figuren im Gespräche zu sein. Ein Kahlkopf darunter mit langem weissen Barte deutet mit ausgestrecktem rechten Arme zum Kreuze hin. Zwei andere folgen seiner Weisung, während ein Dritter zum Kreuze des Erlösers hinaufschaut.

Hinter den Gestalten des Vordergrundes bewegt sich eine grosse Anzahl von Reitern und Trossknechten. Ziemlich gleichförmig, wie auf einer Bühne, verteilen sie sich neben und hinter den drei Kreuzen, und je nach ihrer Stellung auf dem Rücken oder am Fusse des Schädelberges werden sie ganz oder nur zum Teil sichtbar. Von einem später eingefügten Tabernakel zum Teil zerstört, erblicken wir links den bekehrten Hauptmann Longinus. Er schaut mit gefalteten Händen zum Erlöser auf. Am äussersten Ende des Bildes rechts deutet der Befehlshaber der Truppe mit erhobenem Kommandostabe auf Christus. Auch das Ross dieser Gestalt ist jetzt durch eine in die Wand eingelassene Votivtafel zur Hälfte weggeschnitten.

Links davon bietet dem Beschauer die volle Vorderansicht ein dritter Reitersmann. Den Speer in der Rechten, die Linke zum Kreuze emporstreckend, richtet er in starker Verkürzung das Haupt auf den bösen Schächer, aus dessen Munde ein Teufelchen die Seele in Empfang nimmt.

Was sonst noch auf dem Bilde an Figuren vorhanden ist, scheint meist einer späteren Zeit anzugehören. So der junge Soldat, der sich, am Boden knieend, mit einem Handkorbe zu schaffen macht, dann die junge Frau, die ein Gefäss mit beiden Händen trägt und den Kopf dabei zurückwendet Verdächtig ist auch der eisengepanzerte Ritter zu Pferde links von Longinus, eine wallende Fahne in der Hand und dem Beschauer den Rücken kehrend. Derartige Ritterrüstungen gehören erst dem Ende des 15. oder sogar dem Anfange des 16. Jahrhunderts an; zu Masaccios Zeit bestand die Panzerung mehr aus einzelnen metallenen Besatzstücken, wie sie beim Hauptmann Longinus noch deutlich erkennbar sind. Früher sah man an dieser Stelle ein Pferd, dessen Hals jetzt in Gestalt eines halbkreisförmigen schwarzen Gebildes zwischen Ritter und Bildrand vom Restaurator verständnislos stehen gelassen worden ist. Also befanden sich hier wie auf der gegenüberliegenden Seite des Bildes Reiter, die sich in symmetrischer Anordnung nach der Mitte des Freskos zu bewegten. Bewunderungswürdig ist die Kühnheit der Ueberschneidungen durch den Bildrand. Man glaubt ein

Ereignis vor sich zu sehen, zu dem sich immer neue Zuschauer hinzudrängen. Alles erscheint in Aufregung und Bewegung. Und doch bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks die klare, wohl abgewogene Gruppierung, die in bewusster Steigerung auf den Haupt- und Mittelpunkt des Ganzen, den Erlöser am Kreuze, hinleitet.

Die Schrägstellung der Kreuze der beiden Schächer dient wieder zur Veranschaulichung der Tiefe. Die Profile der Landschaft setzen eine bei den vier Figuren links am Tabernakel anhebende Diagonale über den Longinus hinweg fort. Mit dieser Hauptrichtung sind selbst Nebenfiguren in Einklang gebracht. Neben dem gläubigen Longinus sehen wir einen Kriegsknecht zu Pferde in Halb-Profilstellung, der mit der Linken die Augen beschattet, um sehen zu können. In ähnlicher schräger Haltung schaut am äussersten Bildrande ein Standartenträger nach derselben Richtung. Analog vollzieht sich die Ordnung auf der Gegenseite, vom Befehlshaber daselbst über den zweiten Reiter hinweg zu Christus und zu den Höhenzügen im Hintergrunde, die sich terrassenartig hintereinander verschieben.

Aber gerade in dieser Kompositions- und Linienführung, in der Art, wie die Hauptlinien der Landschaft zu den Hauptlinien der Komposition stimmen, bethätigt sich Masaccios eigenstes Kunstvermögen. Und dies erhebt ihn weit über seine Zeitgenossen, in erster Linie über Masolino.

Dieser Maler, das glauben wir durch unsere Analyse klar bewiesen zu haben, kann bei der Frage

nach dem Urheber des ganzen Cyclus nicht mehr in Betracht kommen. Vielmehr füllen diese Fresken in zufriedenstellender Weise die Lücke aus, die zwischen den beiden Partieen der Brancaccimalereien besteht.

Die Fresken beider Kapellen stehen infolge der Gleichheit der Kompositionsgesetze und der Wiederkehr der Typen in innigster Verwandtschaft. Unterschiede sind nur dem Grade nach vorhanden.

In den Arbeiten von S. Clemente äussert sich ein wachsender Sinn für Räumlichkeit, Wirklichkeit, Plastik und Formenbehandlung, der folgerichtig von der ersten Gruppe der Brancaccifresken zu den Meisterwerken Masaccios hinüberleitet.

In die erste Hälfte des Jahres 1422 fiel wahrscheinlich, wie wir sahen, die Ausführung der ersten Gruppe der Brancaccifresken.

Der Auftraggeber der Fresken von S. Clemente war der Kardinal dieser Kirche Branda Castiglione, der auch Masolino die Fresken der Collegiata in Castiglione d'Olona ausführen liess. Von Ende Oktober des Jahres 1421 bis zum Frühjahr 1422 ist die Anwesenheit des Kardinals in Rom urkundlich beglaubigt, seit April ist er wieder in Deutschland (25. April am Rhein)[1]. Die Annahme liegt nahe, dass der Auftraggeber im Frühjahr 1422 auf der Durchreise durch Florenz, vielleicht in der Brancaccikapelle selbst, persönlich bei Masaccio wegen der Uebernahme der römischen Arbeiten verhandelt hat.

---

1. Regesten Brandas gedruckt bei Schmarsow Studie I.

Als nun im Juni 1422 Felice Brancacci nach Babylon ging, und sich niemand um die Weiterführung der Arbeiten in der Florentiner Kapelle kümmerte, mochte es der Künstler vorziehen, zunächst den für Rom empfangenen Auftrag zu erledigen.

So kann Masaccio bereits um die Mitte des Jahres 1422 nach der hl. Stadt gepilgert sein.

Schmarsow nimmt nun an, Masaccio habe mit den Katharinafresken begonnen, wie dies aus „der quadratischen Grundform der Kapelle, die nicht zwei Langwände für ausführlich und gleichmässig fortlaufende Bilderreihen darbot und daher eine strengere Konzentration der Erzählung und die perspektivisch ertäuschte Tiefendimension erforderte, rein praktisch hervorgehen soll".[1]

Demgegenüber haben wir gerade nachgewiesen, dass die Ambrosiusfresken technisch die Hand des Anfängers verraten. Auch möchte ein jugendlicher, noch unsicherer Meister eher zuerst die kleinsten Flächen in Angriff nehmen, also hier die auf der rechten Wand, in welche das Fenster einschneidet. Die Arbeit ist vermutlich in der Weise vor sich gegangen, dass zuerst die Gewölbekappe über dieser Wandfläche fertiggestellt wurde. Und nicht zufällig zeigen gerade der hl. Markus und Hieronymus über dem Fenster im Vergleich zu den übrigen Evangelisten und Kirchenvätern die einfachste Bewegung und Körperhaltung. Fast symmetrisch sind die beiden sitzenden

1. Studie IV, S. 20.

Gestalten, deren Körper vom Knie abwärts aneinanderstossen, in schräger Stellung um eine Mittelachse konstruiert. Die Proportionen sind ebenso wie bei dem hl. Lukas über dem Eingangsbogen, der zeitlich wohl unmittelbar folgte, noch gestreckte. Darin zeigt sich eben der unmittelbare Anschluss an Florenz, der auch durch die Wiederkehr der Typen ausser Zweifel gestellt wird. Markus und Hieronymus sind uns zwei alte Bekannte vom Florentiner Doppelbilde her. Der Kopf des Hieronymus stimmt vollkommen überein mit dem Kahlkopfe am Lager der Tabitha und dem weissbärtigen Greise vor dem Petrus der Predigt. Der Kopf des Markus erinnert an den Petrus vor Tabitha. Bei dem hl. Lukas und dem schwarzbärtigen Manne in weissem Turban am Lager der Tabitha ist auch dasselbe Modell nicht zu verkennen.

An die Vollendung dieser Arbeiten schloss sich schon aus praktischen Gründen die Ausführung der Ambrosiusfresken, welche in den oberen Teilen des Bogenfeldes die Benutzung eines Gerüstes notwendig machte. Auch in dieser Bilderreihe erinnert noch alles an Florenz. Der relativ zu grosse Massstab der Gestalten wurde bereits hervorgehoben; aber auch in Einzelheiten ist der enge Zusammenhang mit den Erstlingsarbeiten der Brancaccikapelle unverkennbar.

Bei dem Bienenwunder zeigt das Antlitz der Wärterin hinter der Wiege des kleinen Ambrosius die weiche Behandlung der Frauen aus der Predigt. Die Männergestalt, welche sich in voller Breite zeigt, ruft in der Gedrungenheit der Schultern den Mann in

weissem Turban vor Tabitha in Erinnerung. Bei dem folgenden Werke, dem Untergang des Uebermütigen, kehrt, soweit dies bei dem ruinierten Zustande noch zu erkennen ist, das Gesicht der Nonne auf der Predigt in gleicher Ausführung wieder, links unter dem Bogen des zusammenstürzenden Hauses.

Bei der Wahl des hl. Ambrosius erinnert der gepanzerte Kriegsknecht, der als vorderster der Reihe, wuchtig mit gespreizten Beinen dasteht, an den hl. Georg von Orsanmichele, welcher von Donatello bereits 1416 ausgeführt war, also vom jugendlichen Masaccio oft genug betrachtet sein mag. Von grossem Interesse ist bei diesen Gestalten noch die Durchbildung des Gesichtes, besonders der Nase und der Partie über dem Munde. Man vergleiche den Kopf der Eva vom Sündenfalle oder den Porträtkopf hinter dem Petrus der Predigt mit den Köpfen dieser Krieger. Hier wie dort die gleich schüchterne Behandlung des Nasenrückens und der Nasenspitze. So malt ein Anfänger, der noch nicht gewagt hat, die einzelnen Teile scharf gegeneinander abzusetzen.[1]

Bei dem letzten Fresko dieser Reihe schliesslich ist der Kopf des jugendlichen Diakons rechts vor dem Bette des Ambrosius eine Wiederholung des Kopfes der jungen Nonne am Lager der Tabitha.

Vermutlich folgte nach den Arbeiten der rechten Wand die Leibung des Eingangsbogens mit den Halb-

1. Vgl. den Christuskopf des Zinsgroschen (Grosse Photograph. Anderson), auch bei diesem Kopfe zeigt der Ansatz der Nase noch eine ähnliche Unbeholfenheit.

figuren der Apostel, die in dieser Fassung als die Vorläufer zu den Aposteln des Zinsgroschens betrachtet werden dürfen. Leider sind die Köpfe dergestalt übermalt, dass eine Datierung vor oder nach den Katharinafresken sehr schwierig sein dürfte.

Die beiden noch übrigen Gewölbekappen und die Bilderreihe der hl. Katharina bedeuten in formaler Hinsicht einen weiteren Fortschritt.

Zuerst wurde vermutlich die Bekehrung der Königin oben rechts, dann die Enthauptung der Heiligen darunter ausgeführt. In diesen beiden Darstellungen wie in der Tempelscene wiegt die Erinnerung an Florenz noch vor. Besonders bei der letzteren Darstellung sind viele Florentiner Typen beibehalten worden. Der weissbärtige Mann — nicht übermalt — hinter der Säule des Götzenidols ist die Fortbildung des Männerkopfes in der zweiten Reihe der Predigt vor der Rechten des Apostels; der Kahlkopf rechts im Hintergrunde neben der Säule des Idols erscheint als die Weiterbildung jenes Schädels, der von dem stehenden Klosterbruder auf der Predigt zur Hälfte überschnitten wird. Der Kahlkopf links auf der Tempelscene trägt unverkennbar die Züge jenes Kopfes, der als letzter im Hintergrunde der Predigt herüberblickt. Aber welche Plastik des Vortrags, welcher Fortschritt in Rom gegenüber jenen unbelebteren Gebilden, die sich besonders im Vordergrunde bei dem Greise mit zu gross geratenem Hinterkopfe flächenartig aneinanderreihen. Bei den Gestalten der Tempelscene wird der Blick in

die Tiefe gezogen, überall erscheint die Komposition locker und das Raumgefühl natürlicher.

Die Herrschaft über die künstlerischen Ausdrucksmittel festigt der Künstler mehr und mehr durch das Studium römischer Modelle, die besonders in den beiden letzten Darstellungen, Disputation und Radwunder, an dem Wechsel der Typen begegnen. Auch Schmarsow (Studie IV, p. 42) betont den Einfluss, den „antike Statuen und Romani di Roma" auf die Anschauung des Malers gewonnen. Doch wie verträgt sich diese Erkenntnis mit seiner Chronologie, welche die Katharinenbilder vor die erste Gruppe der Brancaccifresken ansetzt und die Ambrosiuslegende in einen zweiten römischen Aufenthalt verlegt?

Wir stimmen Schmarsows Worten „an Stelle des hochaufgeschossenen Toskaners (Henker der Königin) tritt der kürzere Römertypus (Henker beim Radwunder)" zu; wenn es jedoch weiter heisst, „nachdem sich in Kostümfiguren (Tempelscene) den Bedürfnissen der Raumdarstellung entsprechend, schon vorher diese bequemeren Proportionen eingestellt hatten," so ergiebt sich eben für die Malerei eine andere Reihenfolge: Ambrosiuslegende, Bekehrung der Königin mit den gestreckteren Gestalten, dann als Mittelglieder: Tod der Heiligen und Tempelscene, schliesslich Disputation und Radwunder mit mehr naturalistischen Modellen.

Nach diesen Arbeiten folgte die Ausführung der Verkündigung an der Aussenseite. Die Madonna trägt die Züge der Eva vom Sündenfalle. Doch ist die Modellierung von Wange und Stirn, besonders des

Nasenrückens hier fortgeschrittener. Die herrliche Gestalt des Verkündigungsengels erscheint als die Fortbildung der Engel beim Tode der Königin und der hl. Katharina.

An die Bemalung der Zwickel über dem Eingangsbogen schliesst sich die Darstellung des stark übermalten Christophorus links am Eingangspfeiler.

Diese schlecht posierte Gestalt zeigt die gleiche kräftige Behandlung der Gliedmassen wie der römische Henkersknecht beim Radwunder. Wie sehr bei der Durchführung einzelner Körperteile die frühere Gewohnheit noch überwogen hat, lehrt ein Vergleich mit den Gestalten des Sündenfalles. Hier wie dort die gleiche zugestutzte Behandlung der Füsse. Doch, das muss unbedingt hervorgehoben werden, welcher Fortschritt in der Modellierung, welche Grösse und Monumentalität in der Erscheinung! Mit dieser Reihe von Männergestalten, die anhebt mit dem Adam des Sündenfalles, sich fortsetzt in dem Henker der Katharinenlegende, sehen wir den Künstler die Befähigung zu der herrlichen Männergruppe im Vordergrunde der Kreuzigung erreichen, die wiederum als unmittelbare Vorstufe zu den Monumentalgestalten des Zollgroschens in der Brancaccikapelle betrachtet werden darf.

Hier scheint Schmarsow bei der Schilderung der Drastik in Mimik und Haltung dieser Chronologie nicht abgeneigt zu sein:

„Die beiden wuchtigen Kerle, die mit nackten oder engbekleideten Beinen, die schräg gestellten Räder in Umschwung setzen, sind die bedeutendsten Fortschritte

in der plastischen Darstellung menschlicher Gestalten und gewagter Verkürzung, die damals in Rom erreicht worden. Sie bereiten den berühmten Zolleinnehmer in der Brancaccikapelle so deutlich vor, dass man meinen könnte, sie müssten zeitlich unmittelbar vorangegangen sein.“ (V. S. 26.)

Und so bilden die römischen Fresken ein unteilbares Ganzes. In einem Zuge ohne Unterbrechung sind sie gemalt.

Zur Bekräftigung dessen möge hier ein von Vasari beglaubigtes Werk Masaccios folgen, welches Bestandteile der Compositionen beider Cyclen enthält und, als eine Art von Bindeglied der beiden Kapellenwände, eine Unterbrechung der römischen Arbeiten unmöglich machen dürfte: die Darstellung des Schneewunders, heute im Museum von Neapel, dort Gentile da Fabriano genannt, ehemals, wenn Vasari Recht hat, für St. M. Maggiore gemalt. Bei keinem Werke tritt die Fähigkeit Masaccios, eine Menschenmenge zur Darstellung zu bringen, ohne dass die Deutlichkeit des Hauptvorganges darunter litte, in so glänzender Weise zu Tage, wie bei diesem Altärchen Martins V. Im Vordergrunde links steht der Papst. Vornübergeneigt zeichnet er mit einer Hacke den Grundriss von S. M. Maggiore, der durch die vom Himmel fallenden Schneeflocken deutlich wird. Die Urheber dieses Wunders, Christus und Maria, sind in der oberen Bildhälfte über einer Wolke sichtbar.

Schon die Anlage der Komposition beweist die Urheberschaft Masaccios. Von rechts und links gruppiert

sich in schräger Linie nach der Mitte eine grosse Menschenmenge derartig um Apsis und Querschiff der Kirche, dass die weiter Zurückstehenden bedeutend verkleinert erscheinen. Mit dieser Figurenreihe korrespondiert zu beiden Seiten eine arkadenartige Holzarchitektur, welche die Tiefenbewegung an der Stelle aufnimmt, wo die Linien des Grundrisses sie aufgaben. Dieses Kompositionsprinzip erinnert an die Architektur in der Bischofswahl. Sollten noch Zweifel an der Autorschaft Masaccios aufsteigen, so müsste die Wiederkehr der Typen überzeugen. Fast wie ein Gruppenbild der Modelle Masaccios mutet uns diese Darstellung an. Die beiden Frauen zur Rechten, welche andächtig auf das Geschehnis herniedersehen, kehren in ähnlicher Gestaltung beim Bienenwunder wieder. Der Diakon, der im Hintergrunde mit beiden Händen ein Kreuz trägt, zeigt die gleiche noch ängstliche Gefältelbehandlung wie die Geistlichen am Bette des sterbenden Ambrosius. Vor allem aber erinnern die Köpfe der Geistlichen neben dem Papste an die Philosophen in der Disputa, die ihrerseits wieder vermöge der grösseren Plastik des Vortrags der letzten Zeit des römischen Aufenthaltes angehören. Erscheint so eine Entstehung der Ambrosius- und erst recht der Katharinalegende vor der ersten Gruppe der Brancaccifresken wegen der grossen Stilverschiedenheit nicht denkbar, so kann nur durch den Anschluss der Ambrosiusfresken an die ersten florentinischen Arbeiten und den allmählichen Stilwandel bis zur Höhe der Kreuzigung der Werdegang Masaccios erklärt werden.

Und doch erwachsen bei dieser Chronologie einige Schwierigkeiten. Gewisse Bestandteile der Ambrosiusfresken stehen — wie erst jetzt der Vergleich zeigen konnte — in formaler Hinsicht hinter anderen des Florentiner Doppelbildes zurück. Anderseits sind in dem Doppelbilde schon oft erwähnte, altertümliche Elemente von dem römischen Freskencyclus weit übertroffen. In dem unübermalten Fresko der rechten Seite, dem Tode des hl. Ambrosius und dem Doppelbilde in Florenz kann der Faltenwurf bei dem Spaziergänger rechts wohl kaum der kleinlichen Gefältelbehandlung bei dem Gewande des sterbenden Ambrosius vorangegangen sein; ganz abgesehen von der vollendeten Wiedergabe jener schräg in den Raum gestellten Figur, die den in seiner Verkürzung misslungenen Heiligen übertrifft.

Der Gedanke liegt nahe, dass jene weiter fortgeschrittenen Bestandteile bei der Rückkehr Masaccios nach Florenz hinzugefügt sein können. Wir wiesen schon auf den Widerstreit der realen und idealen Elemente besonders der Architektur hin. Die Holzmodelle des Vordergrundes und ein lebendiges Strassenbild im Hintergrunde sind ein Gegensatz, der jedem Beschauer unmittelbar in die Augen springt. Auch zwischen den Staffagefiguren im Zeitkostüm und den Hauptfiguren besteht eine gewisse Disharmonie. Vielleicht liegt die Erklärung hierfür in der Einführung der zweigeschossigen korinthischen Pfeilerarchitektur, die nicht von vornherein vom Künstler intendiert zu sein braucht.

Ursprünglich könnte nach dem Vorbilde der monumentalen Wandmalereien des Trecento, die Wand durch einen Mittelpfeiler geteilt gewesen sein.

Diese Vermutung gewinnt etwas an Wahrscheinlichkeit, wenn man den ursprünglichen Plan in Betracht zieht. Sündenfall und Heilung des Lahmen umschlossen als gleichwertige Kompositionen die figurenreiche Scene am Lager der Tabitha. Als nun — dies kann nur nach der Rückkehr geschehen sein — infolge einer anderen Raumdisposition der trennende Pfeiler fiel und ein Rahmen die beiden Scenen einheitlich umschloss, musste ein Ausgleich gefunden werden. So kam der Künstler auf die Einfügung der beiden Füllfiguren und des gemeinsamen Hintergrundes.

Dadurch verschob sich aber der Schwerpunkt des ganzen Bildes. Dieser Kalamität suchte der Künstler durch kleinere Staffagefiguren zu begegnen. Er fügte die beiden Männer auf der Bank und die junge Frau mit dem Kinde an der Hand hinzu. Die beiden Alten auf der Bank rufen die Apostel von der Decke der S. Clementekapelle wieder in Erinnerung, während das Knäblein an der Hand der Mutter genau die gleiche Gestaltung des Bübleins zeigt, welches den hl. Ambrosius zum Bischof ausruft. Auch dieser Umstand spricht für die spätere Hinzufügung jener Bestandteile. Eine Staffage, welche mit einer Hauptdarstellung Verwandtschaft zeigt, ist zeitlich meist von sekundärer Bedeutung. Je nach Bedarf wird ein Künstler im Hintergrunde einer Hauptscene in verkleinerter Wiedergabe die Erinnerung an eine frühere Darstellung wieder

auffrischen; selten jedoch wird eine Staffage als Vorstufe einer Hauptdarstellung betrachtet werden dürfen.

Ein ähnlicher Gedankengang hat wohl auch Schmarsow veranlasst, die Katharinalegende vor die erste Gruppe der Florentiner Fresken anzusetzen. Wir können allerdings seinen Worten nur beipflichten: „Die Einfügung dieses gemeinsamen Schauplatzes zur Einigung des Gesamteindruckes im Sinne der vorhandenen, im Bau der Kapelle selbst gegebenen Wandbreite ist ein neuer Fortschritt auf dem eingeschlagenen Wege des Monumentalstiles, und wieder nur mit Hülfe der römischen Vorstufen erklärbar, es ist zweifellos eine spätere Zuthat . . . .“ Die Einführung der korinthischen Pfeilerarchitektur, die architektonische Raumeinteilung der ganzen Kapelle im Sinne antiker Sarkophage scheint in der That ohne den römischen Aufenthalt nicht recht denkbar. Doch widerspricht diese Neuerung durchaus nicht unserer Chronologie. Heilung des Lahmen und Erweckung der Tabitha waren eben in ihrer ursprünglichen Fassung durch einen Pfeiler geschieden. So trennte sich, was zeitlich und örtlich auseinanderlag. Nach der Rückkehr von Rom brachte eine neue Raumdisposition die heutige Gestaltung des Doppelbildes mit sich.

„Wenn,“ nach den Worten Schmarsows, „in den beiden ersten Scenen, die Masaccio für die Brancaccikapelle gearbeitet hat, in der Heilung des Lahmen und der Erweckung der Tabitha, die Rolle der Architektur überraschend im Vergleich zu den perspektivischen Probestücken der Katharinenlegende zurücktritt und,

sofern wir von dem gemeinsamen Schauplatze mit den Strassenprospekten vorerst absehen, beinahe einen Rückschritt in die Behandlung der Trecentisten aufweist . . . .“ so erklärt sich dieser Widerspruch eben durch den zeitlichen Voraufgang jener Holzmodelle, denen erst nach der Ausführung der Katharinenbilder die Strassenprospekte entgegengesetzt wurden.

Dieser Entwicklungsgang scheint doch wohl jenes „Zurücktreten der Architektur beim Doppelbilde gegenüber den perspektivischen Probestücken der Katharinenlegende“ einfacher zu erklären, als „die Konsequenz der perspektivischen Raumdarstellung.“ (Studie V. p. 36.) Nach Schwarsows Ansicht nämlich „musste eben jene zunächst dem kleineren Massstab der Figuren den Vorrang einräumen, um zu einem richtigen Verhältnis der Menschen zur umgebenden Architektur zu gelangen. Grade der erneute Verkehr mit den Wandgemälden der Vorgänger in Florenz brachte jedoch die Wage wieder ins Schwanken. Grade die echt florentinisch geschulten Meister legten das Uebergewicht bewusst auf die Gestalten und drängten die Architektur zurück.“ (St. V. p. 36.)

Doch wie soll dann später der kleinere Massstab der Figuren bei der Ambrosiuslegende begründet werden?

Der grössere Zug und die höhere Monumentalität der ersten Gruppe der Brancaccifresken sind allerdings nur erklärlich durch den engsten Anschluss an die florentinischen Wandmalereien des Trecento, die der jugendliche Meister sicherlich überall in den Kirchen

und Kapellen eifrig studiert haben wird. So ist das allmähliche Anwachsen des Stiles von der Heilung des Lahmen bis zur Grösse und Wucht des Petrus der Predigt begreiflich. Dass dem jugendlichen Genius unter der Fülle des Materials bisweilen in formalen Details die Kraft unter den Händen schwindet, kann hierbei nicht irre machen. Als der Meister dann nach Rom kam, sah er sich anderen Raum- und Flächenverhältnissen gegenüber. Der Massstab der Gestalten musste verringert werden, wenn sie in dem schwachen Rahmenwerk der Katharinenlegende wirksam sein sollten. Man übertrage nur die schwächeren römischen Gestalten auf die Wände der Brancaccikapelle, das Unleidliche einer solchen Zusammenstellung müsste einleuchten.

Nur so scheint die Thatsache erklärlich, dass Werke ein und desselben Künstlers einen veränderten, in vielen Zügen höher entwickelten, im ganzen aber einen weniger grossen und weniger monumentalen Charakter zeigen.

3. Die Meisterjahre.

[1425—1427.]

Der Gang der weiteren Entwicklung bei Masaccio giebt nur noch relative Verschiedenheiten in der grösseren Meisterschaft. Das Wesentliche ist getroffen. Der reifere Genius findet ein noch besseres Wie der Ausführung, entdeckt einen noch kürzeren und einfacheren Weg sich auszudrücken, aber er macht keine völlige Stilumwandlung mehr durch.

Er selbst in seiner Totalität stellt die grosse Wandlung der Zeit dar. Ein neuer Geist, eine neue Kraft der Seele wird der Welt offenbart. Aber das Auge des Genius, das die Gegenstände in einem Raume neben- und durcheinander sich bewegen sieht, ist von Anbeginn dasselbe: überall die vermittelnde Sprache im Rhythmus des Gruppenaufbaues, im Spiel der Entfernung und der gefälligeren Rundung, bei aller Plastik des Vortrags die Ahnung einer Harmonie.

Diese Einheit seiner künstlerischen Seelenkräfte und ihr Aufgehen in einem proportionierten Können, macht seine Totalität, sein geschlossenes Wesen, macht sein Leben, so kurz es war, zu einem Werke, seine jugendliche Erscheinung zu einer Schöpfung der Natur.

Wieder stehen wir vor den Fresken der Brancacci-kapelle. Klarer scheint jetzt der Werdegang des jugendlichen Meisters vor uns zu liegen. Wir vermuten, dass seine Begabung früh zu Tage trat, in einer Weise, die den Vater bestimmen mochte, statt eines Gelehrten oder Juristen, den Sohn Maler werden zu lassen. In Florenz lag für seine Ausbildung ein vollgültiges Studienmaterial vor. Besonders in S. Croce konnte er die Werke Giottos und seiner Nachfolger bewundern. Wie sehr er sie in sich aufnahm, zeigt sein Erstlingswerk, die Heilung des Lahmen. Die Gestalt des Krüppels erinnert sowohl an die Genrefiguren eines Angelo Gaddi, wie an die Gestalten aus der Geschichte des Nicolaus von Bari in der Capella Castelani.[1] So scheint Masaccio mehr durch Schauen und Autodidaktik zum Meister geworden zu sein. Besonders werden wohl die Werke Starninas, der ja auch der Lehrer Masolinos war, einen grossen Einfluss auf ihn ausgeübt haben. Auf dem klassischen Boden Roms reifte dann der Künstler durch das Studium der Natur und der Antike zu zielbewusstem Können. Wie sehr die Erinnerung an die Heimat aber noch überwog, zeigt besonders das Fresko des sterbenden Ambrosius, das nach Inhalt und Form dem Fresko Giottos in der Bardikapelle entspricht. 1425 war der Künstler wieder in Florenz. Das Jahr MCCCCXXIV steht neben seinem Namen im alten Libro dell' Arte di S. Luca.

In diese Florentiner Zeit vermutlich fällt die

1. Schmarsow, Studie III, S. 17.

Madonna Selbdritt in der Florentiner Akademie. Der Kopf der Madonna darf als die letzte Entwicklungsstufe der Frauentypen betrachtet werden, welche mit der Nonne am Lager der Tabitha, der Eva des Sündenfalles und der Nonne vor Petrus anhebt und in Rom in der Madonna der Verkündigung ihre Fortbildung findet. An die Frauentypen der ersten Gruppe der Brancaccifresken schliesst sich in logischer Entwicklung die Madonna des Schneewunders und eine sehr übermalte Madonna im Museum von Neapel. Der Typus zeigt überall die gleiche Gesichtsbildung, die lange Nase und den kleinen Mund, der bei Masaccio immer wiederkehrt.

Eine Madonna mit Kind in der Kunsthalle von Bremen[1], auf dem Rahmen datiert 1423, muss von uns nach mehrmaliger Prüfung an dieser Stelle für Masaccio in Anspruch genommen werden. Besonders der Christuskopf im Giebelfelde des Rahmens ist für die Kunstweise des Meisters um diese Zeit sehr marquant.

An diese Madonna reiht sich in natürlicher Entwicklung die Schmerzensmutter der Kreuzigung, die wiederum als die Vorstufe zur Madonna Selbdritt be-

---

2. Nr. 164. Altflorentinische Schule. Abbildung bei Schmarsow. Vgl. Studie III S. 69. Leider können wir uns nicht dazu verstehen die Münchener Madonna Masaccio zuzuschreiben. Zum mindesten erscheint sie sehr zweifelhaft. Entschiedener erklären wir uns gegen alle übrigen Werke, welche neuerdings für Masaccio in Anspruch genommen werden.

trachtet werden darf. Das Gesicht, besonders die Augen, erscheinen bei der letzteren besser durchgebildet. Nase und Kinn sind in scharfen plastischen Schatten abgesetzt. Der Kopf wirkt mehr als Körpervolumen. Allerdings haften auch diesem Werke noch gewisse Unebenheiten an. Besonders bei den Engeln sind altertümliche Bestandteile beibehalten; doch darf dies nicht irre führen. Es ist Masaccio selbst in seinen spätesten Werken nicht gelungen, alle Elemente seines Könnens auszugleichen, was bei seiner kurzen Lebenszeit nur zu natürlich scheint.

Auch die bekannten Berliner Predellen,[1] welche in diese Zeit gehören, weisen noch jugendliche Unsicherheiten auf. Sie schliessen sich in ihrer spitzigen etwas kleinlichen Behandlung den römischen Arbeiten, besonders dem Altarwerke Martins V. in natürlicher Folge an. Unzweifelhaft besitzen wir in ihnen Bruchstücke des von Vasari erwähnten, von Masaccio für S. M. del Carmine in Pisa gelieferten Altarwerkes, welches 1426 bezahlt worden ist.

Gleichzeitig haben wir uns Masaccio mit den Malereien der Brancaccikapelle beschäftigt zu denken. Der Patron der Kapelle kehrt wohlbehalten aus dem Orient heim. Schon 1425 taucht er als sienesischer

1. Bode, Gazette des Beaux-Arts 1888 I, P. 474. Auf Wunsch des Herrn Prof. C. Frey bemerke ich, dass ich hier wie in der Zuteilung der Bremer Madonna mit ihm in Widerspruch stehe.

Gesandter wieder auf (Passerini, Anm. z. Vasari II. 296). Diese Rückkehr des Stifters gab wahrscheinlich die Veranlassung zur Fortsetzung des Kapellenschmuckes. Nach fast dreijähriger Unterbrechung wurden die Arbeiten wieder aufgenommen. In den Jahren 1426 und 27 folgen die übrigen Arbeiten in der bekannten Reihenfolge.

Zuerst die herrlichen Apostelgestalten um Christus, durch einheitliche Anlage von Licht und Schatten wurden besonders die Köpfe im Luftraum in ihrer plastischen Wirkung aufs Stärkste verdeutlicht. — Ein Fortschritt, der ohne das Studium der Antike nicht zu erklären ist. Es folgten die Vertreibung, Taufe, Almosenverteilung und Heilung durch den Schatten, die Cathedra und die unvollendet gebliebene Heilung des Königssohnes. Besonders bei diesen Werken erreicht jenes bewusste Abwägen der einzelnen Kompositionsglieder als Raumwerte nach der Tiefe, wie wir es schon in Rom besonders in der Tempelscene beobachteten, den höchsten Grad der Ausdrucksfähigkeit.

In dieselbe Zeit gehört auch die Dreifaltigkeit in S. M. Novella, Masaccios reifstes und vollendetstes Werk.

Masaccio starb bereits 1428 in Rom. In jugendlichstem Alter wurde er dahingerafft. Wie vieles hätte er noch leisten können!

Leider war es ihm versagt, Schüler heranzubilden, wenigstens keine, die seiner würdig gewesen wären.

Verständnislos gingen die Zeitgenossen an seinen Werken vorüber, bis grössere Meister wiederkehrten, die seinen Wink verstanden und sein Werk fortsetzten.

Einer erkannte schon damals das Wesen und die Bedeutung des Meisters: Filippo Brunelleschi, der grosse Architekt.

Die schlichten Worte des Nachrufes, die er dem toten Freunde widmete, sind als prophetisch für den Gang der Entwicklung, den wir kennen, noch uns Spätesten aus der Seele gesprochen:

„Noi habbiano fatto una gran perdita!“